I.S.S.N. 0391-5654

Estratto

CULTURA NEOLATINA

Rivista di Filologia Romanza fondata da Giulio Bertoni

ANNO LXXI - 2011 - FASC. 1-2

Direzione
ROBERTO CRESPO ANNA FERRARI SAVERIO GUIDA

Comitato scientifico

CARLOS ALVAR
Université de Genève
Svizzera

GÉRARD GOUIRAN
Université de Montpellier
Francia

ASCARI M. MUNDÓ
Institut d'Estudis Catalans
Barcelona, Spagna

GIUSEPPE TAVANI
Università "La Sapienza"
Roma, Italia

FRANÇOISE VIELLIARD
École Nationale des Chartes
Paris, Francia

ELSA GONÇALVES
Universidade Clássica de Lisboa
Portogallo

ULRICH MÖLK
Universität Göttingen
Germania

WOLF-DIETER STEMPEL
Bayerische Akademie der Wissenschaften
München, Germania

MADELEINE TYSSENS
Université de Liège
Belgio

FRANÇOIS ZUFFEREY
Université de Lausanne
Svizzera

MUCCHI EDITORE

Compilazione e assemblaggio del canzoniere provenzale L

Il canzoniere provenzale **L**, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3206, è un codice che appartenne nel XVI secolo a Pietro Bembo e, in seguito alla sua morte, fu ereditato dal figlio Torquato[1]. Nel 1583 fu acquistato, con la mediazione di Gianvincenzo Pinelli, dall'illustre bibliofilo romano Fulvio Orsini il quale in una lettera al mediatore lo descrisse «senza principio et fine et manco nel mezzo in più luoghi, et in uno dove mancano XVII carte». Lo stesso lo registrò più tardi nell'*Inventarium* come «24 Rime provenzali di molti poeti, in pergamena in 8° et coperto di cartone». Alla morte di Fulvio Orsini, il volume passò, con tutto il suo fondo, alla Biblioteca Vaticana.

Secondo la bibliografia corrente, il periodo al quale risalirebbe l'esemplare sembra oscillare tra il XIV e il XV secolo e la datazione è rimasta incerta fino a qualche anno fa. Nel 1863 Grüzmacher[2] as-

[1] Diverse indagini sulle vicende del codice sono state portate avanti dal P. DE NOLHAC, *La Bibliothèque de Fulvio Orsini*, Paris 1887, p. 322; e poi da S. DEBENEDETTI, *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento*, Torino 1911, pp. 214, 238, 245-246, ora in *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento e Tre secoli di studi provenzali* a c. di C. Segre, Padova 1995, pp. 250, 279, 286-287. De Nolhac sosteneva che il codice **L** corrispondeva al «libro molto maltrattato» che il Pinelli aveva inviato all'Orsini nel 1582 e così descritto da quest'ultimo nelle lettere al mediatore del 21 luglio e 4 agosto dello stesso anno. De Benedetti ha invece identificato tale codice con il canzoniere provenzale **O** e ha dimostrato che lo studioso è stato tratto in errore da informazioni poco esatte sul manoscritto provenzale **L**. L'Orsini affermava che in quel manoscritto «molto maltrattato» erano assenti poesie di Arnaut Daniel; in realtà esse erano presenti ma anonime e questo bastava, secondo il De Nolhac, a far dichiarare all'Orsini che non ci fossero. A onor del vero il nome di Arnaut è presente nel codice, apposto dalla mano del correttore nel XIV secolo, per cui l'Orsini avrebbe dovuto trovarlo. Forse il De Nolhac, basandosi sul fatto che il nome del trovatore è scritto in corsivo, avrà creduto che fosse stato aggiunto in tempi più recenti o fosse un'identificazione e una attribuzione del Grützmacher.

[2] W. GRÜZMACHER, *Bericht an die Gesellschaft für das Studium der neuren Sprachen in Berlin uber die in Italian befindlichen provençalischen Liederhandschriften*, in «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», XXXIV (1863), pp. 368-438, in particolare pp. 419-424.

segnava il codice alla fine del XV secolo, qualche anno più tardi nel 1870 Bartsch[3] lo retrodatava al XIV secolo. Ad anticipare la datazione sono intervenuti, in anni successivi, Gröber[4] e poi Pelaez[5] che lo hanno assegnato genericamente al XIV secolo, mentre Lombardi[6] lo posticipa alla fine del secolo. Studi più recenti, e secondo il mio parere più convincenti, di Pulsoni e Asperti[7] e a seguire di Signorini[8], e ancora di Asperti[9] e Zamuner[10] hanno dimostrato, sulla base di elementi paleografici, storico-culturali e linguistici, che il canzoniere **L** è stato realizzato intorno alla prima metà del Trecento e in un arco di tempo che non va oltre il secondo terzo del XIV secolo.

Pelaez, nell'edizione da lui curata, assegnava in via dubitativa il canzoniere **L** all'area lombarda, patria forse dell'autore del *Chastel d'amor*, che è il primo testo della raccolta[11]. Recenti contributi sulla localizzazione e datazione del manoscritto sono dovuti ancora a Signorini, Asperti e Zamuner che hanno analizzato il codice da un punto di vista paleografico e storico-culturale e hanno spostato l'attenzione fuori dal Veneto.

Dall'esame del contenuto e dei trovatori presenti nella raccolta, si rileva innanzitutto la presenza di un numero abbastanza consistente di autori attivi nel Nord della penisola italiana tra la fine del XII e gli

---

[3] K. BARTSCH, *Beiträge zu den romanischen Literaturen*, in «Jahrbuch für romanische und englische Literatur», XI (1870), p. 23.

[4] G. GRÖBER, *Die Liedersammlungen der Troubadours*, in «Romanische Studien», 2 (1877), pp. 337-670, in particolare pp. 434 e sgg.

[5] M. PELAEZ, *Il Canzoniere Provenzale L (Codice Vaticano 3206)*, in «Studi Romanzi», XVI (1921), p. 9.

[6] «*Intavulare*», *Tavole di canzonieri romanzi (serie coordinata da A. Ferrari*)., I, *Canzonieri provenzali.* 1. *Biblioteca Apostolica Vaticana: A (Vat. Lat. 5232), F (Chig. L. VI. 106), L (Vat. lat. 3206), O (Vat. Lat. 3208),* a c. di A. LOMBARDI, *H (Vat. Lat. 3207)* a c. di M. CARERI, Città del Vaticano 1998.

[7] S. ASPERTI – C. PULSONI, *Jean de Nostredame e la canzone "Razo e dreyt ay si·m chant e·m demori"*, in «Rivista di letteratura italiana», VII (1989), pp. 165-172.

[8] M. SIGNORINI, *Riflessioni paleografiche sui canzonieri provenzali veneti*, in «Critica del testo», II/3 (1999), pp. 837-859.

[9] S. ASPERTI, *La tradizione occitana*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, 2. *Il Medioevo volgare*, a cura di P. Boitani, M. Mancini, A. Varvaro, II, *La circolazione del testo*, Roma, 2002, p. 531.

[10] I. ZAMUNER, *Spigolature linguistiche dal Canzoniere provenzale L (BAV. Vat. Lat. 3206)*, in «Studi Mediolatini e volgari», LI (2005), pp. 167-211.

[11] PELAEZ, *Il Canzoniere Provenzale L* cit., p. 9.

inizi del XIII secolo, oltre che di qualche autore propriamente italiano; si notano anche, nei testi a *recensio* limitata, evidenti contatti con tradizioni legate a quella parte dell'Italia Nord occidentale.

Espliciti riferimenti poi all'imperatore Federico II di Svevia nella canzone *Aucels no troub chantan* di Falquet de Romans (BdT 156,2) e a Corrado I Malaspina nel sirventese anonimo *Ades vei pejurar la gen* (BdT 461,6) ci inducono a considerare, anche solo in forma di 'traccia' all'interno di **L**, quella che Asperti designa come «la composante ligu-ro-piémontaise»: un prolungamento italiano della tradizione provenzale propriamente detta. Se si passa poi ad esaminare il gruppo delle sette epistole amorose, di cui **L** è uno dei più importanti relatori, si nota che pochi altri codici della tradizione tramandano questo tipo di componimento e sono **G N Q c**, tutti di origine italiana, latori di testi non strofici. Questi canzonieri, strettamente collegati tra di loro, risalgono alla tradizione linguadociana; però, mentre **G** e **Q** costituiscono il prolungamento lombardo della tradizione 'languedocienne occidentale', **L** e **N**, con **b E** e **J** rappresentano la componente 'languedocienne orientale' della tradizione manoscritta della lirica occitana[12].

Per il canzoniere **L** Asperti richiama la zona lombardo-veneta, e più precisamente l'area comprendente le città lombarde di Milano, Mantova e la città di Verona. Egli riconduce inoltre a questa zona l'origine del canzoniere, sulla base di due postille aggiunte in margine a due testi: *Lo dolsz cossire* (c. 102v) di *Guilelm de Cabestaign* e *Si bem partesz mala domna de vos* (c. 112r) di *En Gui d'Uixel*[13]. Secondo Asperti[14], i due rimandi *do(n) johanz la sap* e *do(n) johanz* si riferiscono ad un noto musicista 'Magister Johannes', Giovanni da Cascia[15], at-

[12] F. Zufferey, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève 1987, cap. II.

[13] Asperti – Pulsoni, *Jean de Nostredame* cit., p.171. Cf. anche Asperti, *La tradizione occitana* cit., p. 531.

[14] S. Asperti, "*Don Johanz la sap": musicisti e lirica romanza in Lombardia nel Trecento*, in *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, a c. di P. Beltrami, M.G. Capusso, F. Cigni e S. Vatteroni, Ospedaletto 2006, pp. 67-90. La prima postilla, secondo Asperti, va intesa come 'Don Giovanni la sa cantare' ovvero 'ne conosce la musica' e non come puro atto creativo. Le due postille si trovano rispettivamente alla c. 102v e alla c. 112r.

[15] Giovanni da Cascia fu fondatore insieme a Piero e Jacopo Bologna della polifonia trecentesca italiana; è conosciuto anche come intonatore di canti polifonici elaborati per testi cortesi in volgare.

tivo tra il secondo quarto e il secondo terzo del Trecento in Lombardia alla corte milanese dei Visconti e in Veneto presso i Della Scala, signori di Verona.

I contatti con la zona lombarda nord-orientale, sia dal punto di vista linguistico che da quello storico-culturale, ci permettono di localizzare l'iperstrato del canzoniere in un'area di crocevia tra le città di Mantova e Cremona.

A quanto detto si aggiungono alcune considerazioni sul particolare componimento a *refrain Pres soi ses faillencha* presente in **L** che, composto con ogni probabilità nella prima metà del XIII secolo, rimanda a quei testi destinati alla danza e a quelle forme coreutiche in aggiunta ai generi non-lirici alle quali sembrano interessati anche i codici **N** e **Q**[16]. Se si considera tutta la tradizione manoscritta (mss. **E L N X W f**) che conserva il *corpus* delle *dansas* occitaniche, si nota che si tratta di una tradizione che parte dalla Catalogna e arriva in Italia passando per la Linguadoca orientale e la Provenza. Si sviluppa negli ultimi anni del XIII secolo nel momento in cui più forte è l'influsso della lirica francese.

A seguito di un'attenta analisi stratigrafica del canzoniere **L**[17], Zamuner segnala infine la sovrapposizione di almeno due livelli linguistici autoctoni: linguadociano occidentale e orientale, e tre strati italiani: uno nord-occidentale, uno toscano e uno, presumibilmente, lombardo nord-orientale, a cui va aggiunta un'antica componente non propriamente veneta. Alla luce degli elementi esaminati da Zamuner e Asperti si può risalire ad uno specifico momento storico con i personaggi identificati nei componimenti a *recensio* limitata e la figura di Carlo I d'Angiò nel *salut*, e al periodo che vede la diffusione di forme particolari destinate alla danza. A ciò vanno aggiunti quei contatti tra i canzonieri collegati alla tradizione provenzale legata alla figura di Carlo d'Angiò che tracciano una linea di continuità e che rimandano ad un ramo della tradizione manoscritta che tende ad un ritorno verso il Nord dopo esser penetrato in modo particolare in Toscana, e dopo aver influenzato in modo determinante quel tessuto culturale che di lì a poco vedrà il fiorire della produzione in lingua nazionale.

[16] Il codice **N** conserva una *danseta* di Uc de Saint Circ composta intorno al 1228, e il codice **Q** tramanda quattro *baladas* strutturate metricamente sul genere del *rondeau* francese.

[17] ZAMUNER, *Spigolature linguistiche* cit., pp. 546-553.

Considerando ora la struttura materiale del canzoniere, occorre precisare che **L** è un codice di piccolo formato (153x94 mm)[18], costituito di pergamena di qualità variabile: si rilevano fori originali alle cc. 16, 44, 100, 102, 105, 146 e difetti della pelle e strappi ricuciti alle cc. 8, 10, 16, 29, 44, 45, 73, 105. Ci sono anche alcune smussature e tagli della pergamena prodotti in un secondo momento a codice già esemplato. Particolarmente importanti sono: i due tagli in orizzontale della c. 33, i quali sono stati risarciti con colle, ma i segni permangono anche sulle carte successive; il taglio della c. 65 tracciato in maniera trasversale e risarcito con colle; il taglio verticale a c. 90 sul labbro esterno. Sembrano prodotti con rasoio e non a seguito di strappo poiché il taglio è netto. Possiamo ancora osservare una smussatura risarcita con pergamena di colore e spessore diversi a c. 1 a livello della rubrica rossa, una *lisière* abbastanza evidente nel margine inferiore esterno di c. 7 e un'altra nel margine inferiore esterno di c. 104. Da notare è la consistenza della pergamena delle cc. 100-111, in alcuni punti più sottile e in altri più spessa, ma dal colore quasi omogeneo tanto da rendere poco distinguibile il lato pelo dal lato carne. È sicuramente una pergamena ancora meno pregiata e con numerosi fori, forse di risulta, quella di cui è costituito il fascicolo XI (cc. 100-111). Infine la pergamena dei due fascicoli precedenti (cc. 84-99) appare più spessa e dal colore più bianco per il lato carne e più giallo per il lato pelo.

Le 148 carte di cui è costituito il codice sono segnate con numeri arabi nel margine superiore esterno del *recto* di ciascuna carta. La cartulazione moderna, da 1 a 148, non presenta alcuna irregolarità poiché è avvenuta a codice già acefalo e lacunoso. Solo nella prima carta il numero è poco leggibile poiché la pergamena è tanto logora da non permettere una facile individuazione dei tratti grafici. Per Pelaez tale numerazione risalirebbe con molta probabilità al XVI secolo, certo non a una data precedente.

La numerazione dei componimenti (XVI-LX, LXXXXII-CLXXXXI), apposta a margine o negli spazi vuoti dei righi precedenti, presenta delle irregolarità e permette anche di rilevare delle lacune materiali del codice.

[18] Le dimensioni del manoscritto sono leggermente inferiori (152x93) per le carte solidali 100 e 111 che corrispondono alla prima e all'ultima carta del fascicolo XI.

Tutti i testi sono numerati con cifre romane, ad eccezione di quelli acefali. Pelaez ritiene che siano «di una mano diversa da quella che esemplò il testo, ma pur sempre del XIV secolo». Si tratta della stessa mano che ha apposto le annotazioni attributive a margine di molti componimenti: la mano del correttore. Lo si può rilevare anche dall'uso dell'inchiostro di colore più chiaro.

Il primo testo numerato è il *Chastel d'amor* al quale è assegnato il numero XVI. Si rileva così la prima grande lacuna del manoscritto costituita forse da un intero fascicolo e che coinvolge ben 15 testi, presumibilmente numerati da I a XV. Dei testi perduti sappiamo che al numero XV vi era il *salut Bella domna gaia e valentz* (BEdT 457,I) grazie ad una postilla, di mano del copista[19], che avvisa «*est alias hic retro in numero XV*» accanto alla seconda trascrizione a c. 56r. Dal numero XVI la numerazione continua fino al numero LX dove si interrompe con il testo di Falquet de Romans *Aucels no truob chantan* (BdT 156,2) per poi riprendere al numero LXXXXIII con il sirventese *Pos per daluergne ha chantat* (BdT 305,16) del Monge de Montaudo. Sulla stessa carta è presente l'ultima cobla di *Trop ai estat mon Bon Esper no vi* (BdT 370,14) di Perdigon, probabilmente numerata con il numero [LXXXXII]. In questo punto il codice annovera quindi un'altra lacuna abbastanza consistente che coinvolge trentadue componimenti: sommando questi ai precedenti quindici, ne risultano persi in totale quarantasette.

Si nota ancora dal richiamo nel margine inferiore di c. 33v, a chiusura del III fascicolo (di seguito alla canzone di Falquet de Romans), che al numero [LXI] e quindi in apertura del fascicolo successivo si trovava un'altra canzone di Falquet de Romans, *Chantar voill amorosamen* (BdT 156,2). La numerazione continua fino al numero CLXXXXI con il componimento *Pos de mon joi vertader* (BdT 366,27) di Peirol a c.148v che è rimasto interrotto; in effetti pare che manchi almeno una carta a fine fascicolo, il che fa di **L** un manoscritto mutilo.

Restano senza numerazione i frammenti acefali della novella *En aquel temps* a c. 71r e del *Roman de Jaufre* a c. 84. Si può supporre che la numerazione dei due componimenti fosse sulla prima carta andata perduta.

[19] PELAEZ, *Il Canzoniere Provenzale L* cit., p. 10. L'editore, invece, l'attribuisce «alla seconda mano».

Poche altre sono le irregolarità individuate: si tratta semplicemente dell'assenza di numerazione solo nel caso di testi esemplati due volte nel canzoniere, poiché chi ha numerato i testi si era accorto della loro presenza in altre parti del codice[20]. Inoltre il *salut* BEdT 457.I non presenta la numerazione poiché, al momento in cui furono numerati i testi, risultava essere una seconda trascrizione: il manoscritto infatti non era ancora acefalo e al numero XV doveva trovarsi la prima trascrizione del componimento, come si può osservare ancora oggi dall'annotazione nel margine destro di c. 56r.

Nel codice non è presente la segnatura dei fascicoli. Si è stati in grado di esaminare la sua composizione materiale grazie alla visibile posizione degli spaghi di sutura fra le carte centrali di ciascun fascicolo e alla presenza di richiami presenti sul margine inferiore dell'ultima carta di alcuni fascicoli.

La seguente tavola[21] rappresenta la ricostruzione da me proposta della struttura materiale del Canzoniere **L**:

[20] Si tratta di *No es merauilla sieu chan* esemplata alla c. 22r e ripetuta alla c.124v; *Tut autressi com la clartatz del dia* presente alla c. 11r e poi alla c. 121v; infine *Hai dolcha domna valentz* anch'essa in duplice copia alla c. 39r e alla c. 49v.

[21] Il numero d'ordine dei fascicoli, non presente nel codice, viene trascritto con numerazione romana tra parentesi uncinate (<I>). La numerazione delle carte è quella presente nel manoscritto. Si segnalano in *corsivo* i numeri delle carte che costituiscono delle aggiunte o carte che mancano della carta solidale, mentre in sottolineato si evidenziano i casi di incertezza in quanto non si riesce a rilevare a causa della rilegatura. Ci si uniforma ai comodi criteri tipografici utilizzati da Lachin (G. Lachin, *Struttura codicologica e disposizione dei contenuti del codice provenzale N*, in *La filologia romanza e i codici. Atti del Convegno,* Messina 1993, pp. 589-607, cf. anche G. Lachin, *Partizioni e struttura di alcuni libri medievali di poesia provenzale*, in *Strategie del testo. Preliminari, partizioni, pause*, Padova 1995, pp. 267-304) e ripresi da Carapezza (F. Carapezza, *Il Canzoniere Occitano G,* Napoli 2004) per la rappresentazione della struttura delle singole unità di copia; per cui si indicherà con: | lo spago di legatura al centro del fascicolo; con /, sotto la rubrica 'récl.(ame)', la continuazione di un testo da un fascicolo a quello successivo; con … (i puntini sospensivi) e la ripresa del numero di componimento nella colonna del 'contenuto', ugualmente l'ultimo testo che prosegue nel successivo; con + la presenza di richiami a piè pagina di mano del copista (il segno inserito tra parentesi tonde indica che la dicitura è in parte rifilata o illeggibile o cancellata); con * i richiami aggiunti (o corretti e integrati) dal correttore. Si segnala inoltre fra parentesi quadre, sotto la rubrica del 'contenuto', il fascicolo che si apre con l'inizio di un nuovo testo o con un testo appartenente ad un diverso genere letterario.

fasc.	*struttura*	*Récl.*	contenuto
<I>	1 2 3 4 5 6 | 7 8 9 10 11 12	/+	XVI-XXXI…
<II>	13 *14* 15 16 17 | 18 19 20 *21* 22	/+	…XXXI-XLV…
<III>	23 24 25 26 27 | 28 29 30 31 32	/+	…XLX-LX lacuna
<IV>	*33* 34 35 36 37 38 | 39 40 41 42 43 *44*	/(+)	[LXXXXII]-CIII…
<V>	45 46 47 48 49 | 50 51 52 53 54	/ -	…CIII-CVII…
<VI>	55 56 57 58 59 | 60 61 62 63 64	/ -	…CVII-CXIIII…
<VII>	65 66 67 *68* 69 | 70 - 71 72 73	/ -	…CXIIII-[CXXIIII]…
<VIII>	74 75 76 77 78 | 79 80 81 82 83	--	…[CXXXIIII]-CXXVIII
<IX>	- 84 85 86 | 87 88 89 90	/ -	[CXXVIIII]…
<X>	91 92 93 94 | 95 96 97 98 *99*	-(+)*	…[CXXVIIII]
<XI>	*100* 101 102 103 104 105 | 106 107 108 109 110 *111*	-(+)*	CXXX-CXLV
<XII>	112 113 *114* 115 116 | 117 118 *119* 120 121	/ -	CXLVI-[CLXI^{bis}]…
<XIII>	122 123 124 125 126 | 127 128 129 130 131	/ +	…[CLXI^{bis}]-CLXVI…
<XIV>	132 133 *134* 135 | 136 *137* 138 139	--	…CLXVI-CLXXV
<XV>	*140* 141 142 143 144 | 145 146 147 148 -	--	CLXXVI-CLXXXXI

Il codice si compone attualmente di quindici fascicoli non numerati. La fascicolazione non è completamente omogenea, poiché oltre al riscontro di una serie di quinioni regolari i quali rispettano la 'legge di Gregory' e presentano regolare richiamo fascicolare, si trovano anche alcuni quinioni irregolari con aggiunta o assenza di una o più carte, qualche senione e quaternione non regolare e fascicoli senza richiamo.

Si prendono ora in considerazione solo quei fascicoli che dall'esame risultano non regolari e nei quali si è riscontrata una lacuna testuale.

Il primo fascicolo, un senione regolare con richiamo fascicolare alla c. 12v, apre la raccolta con il testo del *Chastel d'amor* presentando

una grande iniziale parlante, una *C*, raffigurante al suo interno un castello con riferimento al titolo dell'opera. Il testo è affiancato nel margine dal numero XVI il che lascia supporre, come già affermato precedentemente, una prima grande lacuna meccanica: la perdita di ben quindici testi precedenti. Del *Chastel d'amor* stesso si conserva solo una piccola parte, unicamente in questo manoscritto; questo fa pensare che potrebbe esser stato mutilo della fine quando fu trascritto nel codice, poiché dall'osservazione della struttura fascicolare non si rileva alcuna lacuna di carte[22].

Il fascicolo III, quinione con rattoppo a livello della cucitura tra le cc. 23-24, presenta, all'estremo lembo del margine inferiore, il richiamo *Chantar voill amorosame(n)* che dovrebbe essere l'incipit di un testo (BdT 156,3) non presente a c. 33r né in altre parti del manoscritto. In questo punto si rileva la seconda lacuna, forse di almeno 2 fascicoli, che coinvolge ben 32 testi, come si può ricostruire dal salto nella numerazione da LX a LXXXXIII. Il fascicolo seguente (VI) inizia infatti con l'ultima cobla del componimento *Trop ai estat qen bon esper no ui* di Perdigon e a seguire il testo *Pos per daluergne ha chantat* del Monge de Montaudo contrassegnato proprio dal numero LXXXXIII. Si tratta comunque di un senione non regolare con bifoglio costituito dalle cc. 33 e 44 le quali sono staccate. La c. 33 è attaccata con brachetta al fascicolo precedente, mentre la c. 44 è attaccata a c. 43. Considerando come prima carta la c. 33, il fascicolo segue comunque la 'legge di Gregory'. Il richiamo fascicolare «*P(er) tot vostre prez enanchar*» è regolarmente presente nel margine inferiore di c. 44v e corrisponde al primo rigo del testo del fascicolo successivo. Purtroppo oggi non è più chiaramente leggibile essendo il taglio inferiore logorato dal tempo. Interessante risulta anche il fascicolo VII: un quinione non regolare perché manca di una carta, la solidale alla c. 68, la quale presenta il ripiegamento della brachetta tra le carte 70 e 71. È in questo punto che si rileva la perdita di una carta. Tra le cc. 70-71 in effetti manca

[22] Pelaez, *Il Canzoniere Provenzale L* cit., p. 11. L'editore afferma invece che il *Roman de Jaufre* manca di qualche carta nel principio in quanto il primo testo della raccolta è conservato in stato frammentario. Tra le cc. 2v e 3r, secondo Pelaez, mancherebbero otto carte a completamento del primo fascicolo, che avrebbero dovuto contenere il resto del poemetto *Chastel d'Amors* e non altro, poiché tra questo componimento e la poesia seguente non c'è lacuna nella numerazione.

una carta che riportava, tra il *recto* e il *verso*, 58 versi più 2 probabilmente per l'iniziale o la rubrica della novella *En aquel temps,* i quali corrispondono perfettamente al numero dei righi compresi nello specchio di scrittura del canzoniere. Tale lacuna si riscontra, inoltre, facendo riferimento all'edizione di Field[23] ed è confermata anche dal fatto che non è rispettata la 'legge di Gregory', dal momento che il lato carne della c. 70v affronta il lato pelo della c. 71r. *En aquel temps* di Raimon Vidal risulta così acefalo.

Di particolare rilievo sono i fascicoli IX, X e XI. L'ultima carta del fascicolo precedente (VIII) presenta solo venti righi di scrittura, i restanti sono lasciati bianchi. Il copista, consapevole di dover trascrivere un testo diverso, un testo narrativo ovvero il *Roman de Jaufre*, cambia pagina e anche fascicolo. E ancora all'inizio del fascicolo IX manca un'altra carta tra le cc. 83-84: anche qui una lacuna testuale di 60 versi circa del primo brano scelto del *Jaufre* che corrisponderebbe ai versi 2633-2644 dell'edizione Lee[24]. Non si può, però, asserire con certezza l'entità della lacuna poiché si potrebbe ipotizzare, in questo punto, anche la perdita di un intero fascicolo quindi di una quantità maggiore di testo. Sicuramente si tratta solo di brani selezionati e dunque si deve escludere che il *Jaufre* fosse lacunoso o mutilo già al momento della copia come sostiene Pelaez[25]; infatti nel margine inferiore della c. 99v si legge il primo verso del testo che segue nella carta successiva ed inoltre nel passaggio tra il fascicolo IX e il fascicolo X, i quali tramandano il *Jaufre*, vi è continuità testuale. A livello fascicolare si ritiene che il fascicolo X sia un quaternione non regolare[26], nel quale si segnala la perdita della prima carta con conseguente perdita di testo del componimento narrativo *Roman de Jaufre* che risulta così acefalo. Non vi è invece lacuna di testo a fine fascicolo poiché il componimento continua regolarmente al fascicolo successivo[27]. Naturalmente, a cau-

[23] Raimon Vidal de Besalú, *Obra poètica*, introd. i ed. a cura de H. FIELD, trad. O. G. Sanchis,, Barcelona 1989-1991, I, pp. 62-63, II, p.12.

[24] *Jaufre*, ed. CH. LEE, Roma 2006, pp. 138-139.

[25] PELAEZ, *Il Canzoniere Provenzale L* cit., pp. 11-12.

[26] LOMBARDI, «*Intavulare*» cit., p. 185, considera invece il fascicolo IX un regolare ternione attribuendo la c. 90 al fascicolo successivo.

[27] *Ibidem*.

sa della lacuna il fascicolo inizia con il lato pelo e non con il lato carne come regolarmente iniziano gli altri fascicoli. Di conseguenza il fascicolo X risulta essere un quaternione con aggiunta di una carta. La c. 99 è infatti un inserto attaccato al fascicolo mediante brachetta che va ad inserirsi tra la c. 91 e la c. 90 del fascicolo precedente[28]. Il fascicolo comincia regolarmente con il lato carne ma non termina con il lato carne bensì con il lato pelo a causa dell'aggiunta al fascicolo di c. 99. Inoltre è un fascicolo caratterizzato anche dalla presenza di due righi di scrittura in più e dunque risultano 32 righi di scrittura anziché 30. L'inserto e l'aggiunta di due righi sono giustificati dall'esigenza del copista di racchiudere e terminare all'interno del fascicolo il passo scelto del *Jaufre*. L'ultima carta del fascicolo, invece, termina con gli ultimi tre righi lasciati bianchi perché era terminato il brano del *Jaufre*.

Il fascicolo successivo (XI) sembrerebbe all'apparenza un regolare senione ma è in realtà un quinione regolare con aggiunta di un bifoglio esterno che incarta il fascicolo. Non rispetta la 'legge di Gregory': infatti il fascicolo inizia con il lato pelo, diversamente da quanto avviene nel resto del codice; inoltre il lato pelo della c.100v affronta il lato carne della c.101r e allo stesso modo nella carta solidale si ha il lato pelo della c.111r che affronta il lato carne della carta precedente 110v. E ancora, il bifoglio (c.100 solidale a c.111) che incarta il fascicolo ha dimensioni minori rispetto agli altri e presenta una scrittura che, da questo punto in poi, appare meno curata, con un andamento più corsivo e con maggiore compressione laterale. Lo specchio di scrittura della c. 111v inoltre conta 34 righi anziché 30. Molto probabilmente si tratta di un bifoglio aggiunto in un secondo momento. Zufferey afferma che questi cambiamenti dimostrerebbero «une modification dans l'agencement du manuscrit»[29]. Tale ipotesi è sostenuta dalle correzioni dei richiami. A c. 99 il richiamo «*totz me cutgei d(e) cha(n) co(n) far soffrir*», incipit della canzone di Gaucelm Faidit presente a c. 101r, è depennato con un tratto orizzontale e corretto in «*Sim fo(s) amor(s) de joi donar ta(n) larja*», incipit della canzone di Arnaut Da-

[28] *Ibidem*. Il fatto che la c. 99 fosse attaccata alla c. 90 ha indotto Lombardi a pensare che potesse trattarsi di un quinione risarcito, ma la mancanza del rispetto della legge di Gregory e il riscontro fascicolare hanno portato alle conclusioni sopra esposte.

[29] Zufferey, *Recherches* cit., p. 104. Cf. anche Lombardi, «*Intavulare*» cit., pp. 185-186.

niel esemplato proprio nella carta aggiunta 100r. Sia nel richiamo aggiunto che in quello depennato è possibile vedere la preposizione abbreviata *d(e)* scritta in modo diverso da come solitamente rappresentata dal copista: si tratta di una semplice linea orizzontale che incrocia l'asta verticale della *d*. Ciò può destare il sospetto che in questo luogo del codice abbia agito un'altra mano, con molta probabilità quella del correttore. A fine fascicolo poi, a c. 111v, appare un altro richiamo cancellato con un tratto di penna, si tratta di «*Signor vo(s) q(e) volez la flor*» incipit della *Cort d'amor*, attualmente non più presente nel canzoniere; questo è corretto con il richiamo «*Si be mpa(r)tez mala*» incipit della *mala chanso* di Gui d'Ussel esemplata alla c. 112r del fascicolo seguente. Anche in questo caso la grafia del richiamo risulta molto più corsiva e si rileva il modo diverso di rappresentare un'altra abbreviazione: la lettera *q* ha un taglio orizzontale che incrocia ortogonalmente l'asta discendente della lettera, tracciata in un sol tempo e l'abbreviazione resta sotto il rigo di scrittura. Solitamente, invece, il copista rappresenta l'abbreviazione con una linea obliqua che incrocia il tratto discendente della *q* e termina con un uncino sopra il rigo di scrittura. Infine il richiamo aggiunto è caratterizzato da altre due lettere con tratti usuali del correttore e poco frequenti nel copista: si tratta della *s* e della *p* con un uncinetto inferiore. Da quest'analisi si può dedurre che la grafia dei richiami è molto vicina a quella del correttore mentre si allontana da quella del copista[30]; si può quindi pensare che il bifoglio, inserito in un tempo successivo all'operazione del copista, non fosse incluso nel progetto originario del canzoniere ma fosse già presente al momento della numerazione dato che i testi continuano ad essere esattamente numerati. Altro riscontro possibile è a livello testuale: le cc. 100r e 100v contengono interamente la canzone *Sim fos amors de joi donar tan laria* (BdT 29,17) di Arnaut Daniel che termina al rigo ventuno, mentre altri due righi sono scritti dal corretto-

[30] Secondo Pelaez (*Il Canzoniere Provenzale L* cit., pp 124 e 138) invece è il copista a scrivere, all'estremità inferiore di c. 99v, il primo verso della canzone di Arnaut Daniel *Sim fos amors de joi donar tan larja* che si legge nella carta seguente, dopo aver depennato con un tratto orizzontale il primo verso della canzone di Gaucelm Faidit *Totz me cutgei d(e) cha(n) co(n) far soffrir.* Allo stesso modo, nel margine inferiore di c. 111v, il copista avrebbe cancellato con tratto orizzontale anche il primo verso della *Cort d'Amor* e di seguito avrebbe scritto il principio della poesia che è nella carta seguente: *Si be mpa(r)tez mala.*

re e gli ultimi nove della carta sono lasciati bianchi. All'inizio della c. 111r è esemplata la canzone *Tan hai longamen cerchat* di Peire Vidal (BdT 364,46) la quale termina alla c. 111v. Per fare in modo che tutto il componimento sia compreso nel *recto* e *verso* della carta si utilizza una grafia compressa e minuta e oltre ai 32 righi di scrittura che caratterizzano questo bifoglio, si nota che la c. 111v presenta altri 2 righi in più (in totale 34) oltre lo specchio grafico, mentre nel resto del fascicolo si rilevano regolarmente 30 righi di scrittura.

A tal proposito si può avanzare un'ulteriore ipotesi. Supponendo un'inversione del bifoglio al momento dell'assemblaggio del fascicolo, avvenuta prima della numerazione e dell'inserimento dei richiami fascicolati, la c. 111, quella con il testo 'compresso' di Peire Vidal, diventerebbe la prima carta del fascicolo e di conseguenza la c. 100 con il testo di Arnaut Daniel, che termina quasi a metà carta, l'ultima del fascicolo. In questo modo il testo di Arnaut si posizionerebbe a chiusura di fascicolo come ultimo testo di una piccola sezione delle sue canzoni (BdT 29,8, 29,2 e 29,3).

Inoltre invertendo il bifoglio si regolarizzerebbe la 'legge di Gregory' poiché il lato carne della c. 111v si affronterebbe con il lato carne della c. 101r e il lato carne della c. 110v si affronterebbe con il lato carne della c. 100r. Resterebbe un'unica irregolarità in quanto il fascicolo inizierebbe con il lato pelo e non con il lato carne come invece accade per gli altri fascicoli del codice, come è caratteristica del libro gotico. Probabilmente proprio per questo motivo chi ha assemblato il fascicolo, volendolo regolarizzare e renderlo simile agli altri, avrebbe effettuato l'inversione della carta rendendosi conto di non apportare sconvolgimenti a livello testuale.

Questa disarmonia strutturale si riflette per conseguenza nei fascicoli contigui, il X e il XII. Il fascicolo X presenta un'irregolarità nello specchio di scrittura[31] in quanto i righi anziché essere 30, come nel resto del codice, sono 32 allo scopo di contenere all'interno del fascicolo i passi scelti del *Jaufre* di cui si è già discusso. Nel fascicolo XII si rileva un cambiamento dello specchio di scrittura che varia ver-

[31] È tutto il fascicolo ad avere 32 righi e non solo la c. 99r e la c. 90 che è considerata la corrispondente della carta strappata, come si osserva in S. Marinetti, *Il salut d'amor "Hai, dolcha domna valentz"*, in «Romania», 121 (2003), pp. 289-328, in particolare p. 298.

ticalmente e soprattutto si allarga in maniera orizzontale di circa un centimetro aumentandone così le dimensioni da 47 a 57 mm. Si arriverà a 62 mm nelle carte che esemplano su due colonne il *Thezaur* di Peire de Corbian.

Un'ultima disarmonia strutturale è percepibile alla fine del fascicolo XV, nonché alla fine del manoscritto, dove la canzone *Pos de mon joi vertader* di Peirol è mutila mancando di una strofa e della *tornada*. L'assenza nell'ultima carta di segni inseriti solitamente per indicare che la raccolta è finita, fa supporre che originariamente potessero esserci altri fascicoli coinvolti nella mutilazione, ma di questo non si hanno testimonianze sicure.

Naturalmente quanto detto finora induce ad alcune riflessioni sostanziali sull'operato del copista, del correttore e sui modi di assemblaggio dei fascicoli per la realizzazione del codice.

L'intero canzoniere sembra esser stato redatto da un unico copista che ha utilizzato una gotica libraria di modulo assai piccolo, in parte semplificata nei tratti costitutivi di ciascuna lettera. Signorini[32] nota che, rispetto ad una normale gotica testuale, sia pure italiana, in essa spicca una particolare rotondità delle forme mentre mancano quella compressione laterale e quella sovrapposizione delle lettere che sono tipiche di questo tipo di scrittura. Dall'aspetto estetico della grafia ci si accorge, inoltre, che scarso è il contrasto tra tratti pieni e filetti mentre le aste sono slanciate e dotate di vezzi e di ritorni di penna che rimandano alle caratteristiche essenziali della cancelleresca. Naturalmente, l'identificazione di un tale tipo di grafia autorizza a ribadire che la datazione del codice non può andare oltre la metà del XIV secolo.

La tipologia grafica sopra descritta è però comune sia al copista che al correttore cosicché le strutture formali delle lettere non rendono sempre facilmente distinguibili le due mani. Accorrono in aiuto a questo punto differenze di altra natura rintracciabili nell'operato del correttore che sono, sempre secondo Signorini:

> diverso colore, più chiaro, dell'inchiostro; generale maggiore corsività della scrittura che si manifesta soprattutto nel pronunciato ritorno di penna o anche, spesso, nel raddoppiamento del tratto delle aste discendenti; assenza di chiaro scuro che fa sospettare l'uso di una penna diversa; assenza di un gra-

[32] SIGNORINI, *Riflessioni paleografiche* cit., pp. 837-859, in particolare p. 852.

fema specifico per lo iod, indicato invece dal copista con un piccolo *3* discendente sotto il rigo[33].

L'ultima particolarità segnalata dalla studiosa potrebbe essere rilevante, ma allo stesso tempo può essere giustificata con il cambio di fonti che caratterizza gli interventi del correttore. Occorre fare una precisazione: in **L** il grafema *3* in posizione iniziale e interna, pare che abbia lo stesso valore del grafema *j* e quindi entrambi possono indicare sia l'affricata palatale sonora (raramente resa dal grafema *i*) sia la *i* semiconsonantica. Il grafema *j*, d'altra parte, si trova spesso in **L**, ma solo in fine di parola[34].

Dalla c. 100 in avanti si riscontra una minor cura delle forme e una maggiore corsività fino alla fine della raccolta: inoltre solo la c. 100 e la sua solidale 111 presentano una leggera riduzione del modulo di scrittura e un minore spazio tra le parole. Tale cambiamento è da imputare all'aggiunta del bifoglio (cc. 100-111) al fascicolo e probabilmente anche ad una fase di copiatura successiva a quella della prima parte del manoscritto, dopo un periodo di interruzione.

Quanto al sistema abbreviativo e ai segni di interpunzione si tratta in generale di normali segni di compendio del sistema abbreviativo medievale con qualche innovazione riguardante l'interpunzione usata con una certa coerenza per tutta l'estensione della raccolta. Anche i nomi dei trovatori nelle rubriche e nelle attribuzioni sono ugualmente abbreviati, ma con la sola presenza delle comuni abbreviazioni delle consonanti nasali o della vocale *e* che segue la dentale sonora.

Nei casi di rubriche attributive il copista le inserisce negli spazi vuoti del rigo precedente, diversamente dal correttore che utilizza maggiormente i margini laterali. Pochi sono i casi in cui il copista usufruisce del margine superiore, mentre utilizza quelli laterali per le attribuzioni di genere.

---

[33] *Ibidem*.

[34] Sui singoli caratteri, oltre ai grafemi poc'anzi esaminati, notiamo che anche la *z* si presenta nei tratti simile al segno *3*, per cui occorre fare attenzione per evitare di confonderli. La *r* segue di norma la 'regola di Meyer', mentre nel nesso *rz* la *r* a volte si riduce ad una asticella minima. Generalmente è effettuata la fusione delle curve contrapposte. Si nota anche la compresenza di *d* con asta eretta e di tipo onciale usate indifferentemente, anche se una bandiera maggiormente pronunciata nelle *d* contraddistingue la scrittura del copista e la differenzia da quella del correttore.

Nei rari casi di versi che non rientrano nello specchio di scrittura – solitamente avviene a fine pagina – essi vengono trascritti nello spazio vuoto del margine inferiore. Il copista in questi casi utilizza come segno grafico di collegamento una barretta verticale uncinata [__ che si prolunga in maniera orizzontale sotto il verso oppure racchiude le parole in due linee verticali e una orizzontale che termina a destra con un piccolissimo fregio (es. c. 25r).

Diversamente dalla maggior parte dei canzonieri provenzali, ma conformemente a **S Sg** e **f**, il nostro codice opta per una copia a *pleine page*. All'interno della pagina il copista distribuisce il testo su una sola colonna. L'impressione che viene fuori dall'aspetto esteriore del codice è una sostanziale uniformità dell'impaginazione, eccezione fatta per alcuni testi. Essendo un codice relatore di testi lirici e testi narrativi, l'impostazione della pagina viene adattata al tipo di testo che si sta copiando per cui essa dovrà variare solo a seconda che si stiano trascrivendo testi strofici o non strofici.

Nei componimenti strofici i versi sono introdotti da lettera maiuscola e sono scritti di seguito, a mo' di prosa, separati dal punto metrico. Non essendoci corrispondenza del rigo con il verso metrico, lo scriba va a capo solo alla fine di ogni strofa. Accanto al rigo o negli spazi del rigo precedente si trova la rubrica attributiva, in rosso quando è di mano del copista e in nero quando è invece inserita dal correttore. Al di fuori dello specchio di scrittura egli inserisce, nei margini esterni, quasi agli estremi tagli della carta, le letterine-guida (o di attesa) che hanno il compito di suggerire al rubricatore (o più probabilmente al copista stesso in un secondo momento) le iniziali di componimento e di strofa che devono essere rubricate. Sono tuttora leggibili poiché non sono state soggette all'azione di taglio della rifilatura.

Nei componimenti non strofici, testi narrativi e *salutz*, si rispetta invece il verso, infatti si va a capo ad ogni verso e l'iniziale di verso, maiuscola, è leggermente staccata. Questo procedimento grafico dà l'impressione di un restringimento dello specchio di scrittura, ma non è così poiché l'*octosyllabe* utilizzato da questi componimenti semplicemente non occupa tutta la lunghezza del rigo[35]. Si riscontrano inoltre dei piccoli segni di paragrafo ¶ eseguiti a punta di penna e posti ai

[35] Seguono questo tipo di impaginazione i seguenti testi: le due copie di *Hai dolcha domna ualentz* a c. 39r e c. 49v, *Cel cui uos esz al cor plus prez* a c. 42v, *Domna gencher qieu*

margini esterni, molto vicini al testo. Servono ad indicare suddivisioni tematiche o narrative all'interno dei testi non strofici; si trovano in numero maggiore nel *Jaufre* e nel *Thezaur*. In quest'ultimo testo, d'altra parte, l'impostazione cambia radicalmente poiché il componimento è disposto su due colonne.

Lo schema di rigatura, elemento strutturale e uniformante della *mise en page*, è rispettato quasi sempre. Fanno eccezione alcune sporadiche infrazioni al di sotto dell'ultimo rigo di scrittura della pagina, dovute ad esigenze di ulteriore spazio per terminare un verso prima dell'inizio, nell'altra pagina, di una nuova strofa o di un nuovo componimento.

Infine, il copista segna, non regolarmente, i richiami fascicolari sul margine inferiore del *verso* dell'ultima carta del fascicolo. Alcuni, depennati e sovrascritti, sono di mano del correttore.

Si rilevano pochissime irregolarità, ma di una certa importanza. Una variazione dello specchio di scrittura è percepibile a partire dalla c. 91, prima carta del fascicolo X contenente il romanzo di *Jaufre*. I righi sono portati da 30 a 32 per permettere di contenere i brani scelti del *Jaufre* all'interno del fascicolo. A partire poi da c. 112, inizio del fascicolo XII, lo specchio di scrittura varia verticalmente in maniera più pronunciata rispetto alle minime oscillazioni, e si allarga di circa un centimetro, provocando un evidente contrasto con i fascicoli precedenti. Ancora maggiore contrasto sarà determinato dalla disposizione del testo di Peire de Corbian su due colonne che porterà all'allargamento dello specchio a circa 12-13 mm in più rispetto al resto della raccolta.

Non essendo un codice riccamente decorato, si rilevano solo poche iniziali di componimento. Si tratta di capitali maggiori, leggermente ornate con riccioli, fregi fitomorfi e piccoli svolazzi, realizzate alternando regolarmente il rosso e il turchino: le iniziali rosse presentano fregi turchini e viceversa. Sono state inserite a scrittura ultimata negli spazi previsti in fase di redazione dal copista; ne sono testimonianza le letterine di attesa poste ai margini esterni delle carte le quali sono ancora visibili perché non sono state cancellate né sottoposte a rifilatura. Si suppone che le iniziali di componimento non siano state realizzate da una seconda mano né da un rubricatore, ma dal copista stesso. Esse

no sai dir a c. 45r, *Si trobess tan leials messatge* a c. 52r, *Bella domna gaja eualentz* a c. 56r, *Domna jeu pren conjat deuos* a c. 57v, *So fo el temps* a c. 71r e il *Jaufre* a c. 84r.

occupano due o tre righi di scrittura. Le iniziali di strofa sono anch'esse di colore rosso toccato di turchino e turchino toccato di rosso. Occupano invece un solo rigo di scrittura e presentano una certa regolarità nell'alternanza di colore.

I testi non strofici si presentano con piccole e sobrie iniziali di verso leggermente scostate a destra. Le diverse partizioni sono indicate da segni di paragrafo anch'essi realizzati con alternanza cromatica del rosso e del turchino.

Si osservano solo poche lettere miniate presenti alle cc. 1r, 42v e 126r che segnalano rispettivamente l'inizio del *Chastel d'amor*, del primo *salut* di Arnaut de Maruelh *Cel cui vos esz al cor plus pres* e del *Thezaur* di Peire de Corbian[36]. Da notare è il fatto che ad essere miniate sono proprio le iniziali di testi didattici e di testi non strofici, per cui si può dedurre che il copista stesso, nell'affidare al miniatore la realizzazione di tali iniziali, voleva che emergessero i testi di cui esse rappresentano l'incipit e risultassero evidenti in tutto il codice. Sicuramente il copista dava ad essi un'importanza rilevante.

Quanto alle rubriche attributive del canzoniere, nella prima parte (fino a c. 99v) furono inserite nella maggior parte dei casi dal copista con inchiostro rosso. Quelle che sono state realizzate in un secondo tempo, sia nella prima parte del canzoniere che nella seconda parte (da c.100r a 148v), presentano la grafia, i tratti di penna e l'inchiostro di colore nero molto chiaro quasi tendente al nero diluito, tipici del correttore. Compaiono anche lettere con piccoli prolungamenti e tratti arcuati con il solo intento esornativo.

Si attesta, dunque, in tutto il canzoniere la presenza di due mani in cui la seconda si inserisce a completamento della prima. Poco tem-

[36] La prima lettera miniata è la C iniziale del *Chastel d'amor*, al suo interno è raffigurato un castello. Diversamente dalle altre iniziali essa occupa quattro righi di scrittura, è in oro ed è racchiusa in una cornice blu. La seconda lettera miniata a c. 42v è ugualmente una C iniziale del *salut* di Arnaut de Maruelh; è disposta su quattro righi; è racchiusa in una cornice blu e al suo interno è raffigurato un fiore con i colori del bianco e del blu; è infine sormontata da un disegno a penna in rosso che rappresenta due uccelli che si affrontano con il becco e un fiore che sboccia tra i due, simbolo forse di un bacio che fa poi 'sbocciare' un rapporto d'amore. L'ultima grande iniziale miniata compare a c. 126r ad inizio del *Thezaur* di Peire de Corbian ed occupa cinque righi della prima colonna. La lettera L è decorata all'interno con fiori; non sembra, però, avere la stessa ricchezza e preziosità cromatica delle altre due lettere miniate sopra descritte.

po dopo la sua stesura originaria, il canzoniere fu sottoposto a correzioni, ad aggiunte e postille ad opera di una seconda mano che è simile alla mano principale: è quella di un personaggio anonimo la cui scrittura è stata attribuita al XIV secolo. Pelaez[37] riconosce in lui uno studioso che appronta la sua revisione accurata sotto vari aspetti e nei minimi particolari su tutto il canzoniere. Sicuramente si tratta di un italiano: sembrano non avere dubbi in proposito Pelaez e Pulsoni che sottolineano la presenza della breve postilla '*manca .j. rima*' ripetuta due volte all'interno del *domnejaire Hai dolcha domna valentz* alle cc. 5v e 6v. Di sicuro era una persona che aveva «una discreta cognizione della lingua e poesia provenzale»[38].

Långfors si esprime in questo modo:

> Le chansonnier provençal L (Bibliotheque du Vatican 3206), exécuté au XIV^e^ siècle par un Italien, a reçu, dans le courant du même siècle, des corrections d'un reviseur, également italien, qui se distinguent nettement du corps du volume par l'écriture et la couleur de l'encre[39].

Gli interventi di questa seconda mano sparsi in quasi tutto il codice, rivelano, come già annunciato, tratti estremamente simili a quelli della mano del copista principale, anche se ad occhio esperto le due grafie risultano distinguibili. Notando la forte somiglianza tra le grafie, Signorini è stata più volte indotta a pensare che al canzoniere **L** abbia lavorato un'unica mano magari in tempi diversi; ma, non potendo risolvere il dubbio se si tratti o meno dello stesso scrivente, la studiosa ritiene alla fine che le due mani possano appartenere allo stesso ambiente culturale e che siano coeve. Tale soluzione è, a mio parere, più convincente in quanto si possono considerare i due scriventi non dei semplici amanuensi che effettuano meccanicamente la copia, ma dei professionisti appartenenti a qualche officina libraria o anche studenti che rivestono bene il ruolo di copisti, che hanno dimestichezza con testi scolastici dei quali sanno usare correttamente la simbologia, e infine che sanno utilizzare tratti della minuscola cancelleresca che

[37] M. Pelaez, *Il Canzoniere Provenzale L* cit., p. 14.

[38] *Ibidem*, p. 17.

[39] A. Långfors, *Le modèle du reviseur du chansonnier provençal L*, in *Mélanges de philologie et d'histoire offerts à M. Antoine Thomas,* Paris 1927, pp. 255-258, in particolare p. 255.

a metà del Trecento era diventata grafia d'uso e non più ristretta agli ambienti notarili e cancellereschi, dunque una grafia che costituisce un anello di congiunzione verso la quasi coeva semigotica petrarchesca. Inoltre sembra che essi abbiano avuto la possibilità di procurarsi diverse copie, di effettuare confronti dei testi e di apportare modifiche correttamente. Hanno inoltre dimostrato di avere una buona conoscenza dell'attività svolta dai trovatori, all'interno della quale sembra che essi si siano mossi con una certa sicurezza e disinvoltura nelle scelte effettuate.

Come lavorava materialmente il revisore? Dopo aver eraso la parte del testo che riteneva di dover correggere, riscriveva sopra ciò che aveva attinto dagli esemplari collazionati; in un solo caso sembra abbia scritto a margine alcune varianti e poi le abbia riportate sulla parte erasa, avendo premura, però, di eliminarle per non lasciare traccia[40].

Ci si deve chiedere anche quale sia stato il metodo di lavoro del correttore che certamente ha controllato e integrato il testo in conformità con nuove fonti[41]. Dopo aver collazionato le differenti lezioni di cui poteva disporre, nel tentativo di ottenere un testo a suo parere corretto, è giunto in alcuni casi a soluzioni che risultano contaminate[42]. Nella maggior parte dei casi, però, il correttore è intervenuto per numerare

[40] C. PULSONI, *Nell'atelier del correttore del ms. provenzale L (Vat. Lat. 3206)*, in *Actes du IV^e Congrès International de l'AIEO* (Vitoria-Gasteiz, 22-28 août 1993), a c. di R. Cierbide, Vitoria-Gasteiz 1994, pp. 287-295, in particolare p. 293. Lo studioso constata, grazie ai raggi della lampada di Wood, un tale procedimento alla c.117v al lato del componimento *Chantar volgra mo fi cor descubrir* di Folquet de Marselha.

[41] Proprio sull'attenta operazione da lui svolta e sull'individuazione delle fonti, sono stati portati avanti non pochi studi, oltre a quelli paleografici già citati di Signorini; alcuni di essi sono di rilievo e tra questi segnaliamo quelli condotti da Pulsoni (PULSONI, *Nell'atelier* cit., pp. 293-294), il quale, analizzando le principali fonti ed eseguendo le dovute collazioni, afferma che il correttore sembra abbia attinto non da una sola raccolta 'molto buona', come aveva affermato precedentemente Pelaez (PELAEZ, *Il Canzoniere Provenzale L* cit., p.18) nella sua edizione e neppure dal solo ms **S,** come sostiene Långfors (LÅNGFORS, *Le modèle du reviseur* cit., p. 225), ma che abbia utilizzato nella maggior parte dei suoi interventi la fonte ***y***, quale capostipite a cui vanno assegnate le lezioni affini ai mss. **CEM,** ricorrendo comunque all'antecedente della terza tradizione, all'antigrafo λ, fonte di **LN**, e forse ad una serie di manoscritti oscillanti nei piani medi della tradizione manoscritta, quali **OT**.

[42] È il caso di *Nueyt e jorn sui en pensamen* dove il correttore riprende dall'affine **E** tutte le lezioni che va a correggere su rasura all'interno delle strofe, mentre riprende da **N** quelle della tornada.

i testi con cifre romane, per dare un'attribuzione ai testi che ne erano privi e dunque annotare nei margini esterni il nome del trovatore. Egli revisiona attentamente la raccolta e pone le sigle *ex* e *con*, le postille in latino e in volgare, integra la misura del verso o segnala la mancanza di un verso (anche se non sempre è riuscito a risanare l'errore) e dispone con ordine diverso alcune *coblas* utilizzando lettere alfabetiche segnate a margine. Soprattutto opera per espungere o aggiungere lettere e sillabe con il solito mezzo del punto sottoscritto, per riempire lacune lasciate dal copista e per aggiungere nel margine *coblas* e *tornadas* di cui ha notato la mancanza. Oltre ad aggiungere a margine ulteriori versioni e a dare un'attribuzione alternativa, segnala i testi esemplati due volte.

Le rubriche attributive da c. 100r in poi sono sempre di mano del correttore. Interviene anche nelle carte precedenti nei casi in cui il copista ha omesso la rubrica[43]. Corregge inoltre la semplice attribuzione di genere al XVII (c. 3r) inserendo, però, in maniera erronea, il nome del trovatore Raimbaut d'Aurenga: il componimento è stato assegnato a Garin lo Brun (BdT 163,1). Si accorge che il componimento LII è stato erroneamente attribuito a Folquet de Marxella dal copista, quindi aggiunge a margine la correzione «vel ioseram de saint desider» al quale realmente appartiene[44]. Infine nel rivedere la dizione del nome del trovatore apporta delle correzioni su rasura: al XXV c. 9r e al XXVIIII c. 11v corregge il nome di Rigaut de Berbezilh inserendo nel primo due lettere e nel secondo raschiando e riscrivendo la parte finale (Rigaut deber^{be}seill; Ricard deber*bezill*); al LVIII c. 30v e al LVIIII c. 31v corregge anche qui su rasura il nome di Gaucelm Faidit (Gauce*lms* faidiz, Gauce*lm* faidiz) e per ultimo al CXIII c. 63v corregge su rasura la prima parte del nome del trovatore Raimbaut de Vaqueiras (*Rambaut* de ua | chera).

Solo in due casi interviene per apporre in testa alla composizione, nel margine superiore, la rubrica indicante il genere. Nel primo caso si tratta del *Consel* a c. 42r la cui attribuzione di genere è sta-

[43] Si tratta dei componimenti: XXIV c. 8r attribuito al *Vescont de Sain Antonj*; XXX c. 12r a *Naymeric de Peguilhan*; XXXII c.13r a *Richard de Berbezil*; LVII c. 30v a *Peirols*; LXXXXIII c. 33r a *Monge de Montaldon*; CI c. 41r a *Richaut de Berbezil*; CII c. 42v *Consel* (senza attribuzione); CV c. 48v *Conseill* attribuito erroneamente a *Bertran del Puget* [ma Pistoleta]; CXXIII c. 70v a *Peire Vidal*.

[44] Bartsch la registra al n° 168 ma con la sola attribuzione del copista.

ta desunta dal contesto stesso della poesia, come pure il riferimento a *Raimonz*, ripetuto più volte. Il correttore assegna il testo a Raimon de las Salas così come lo troviamo attribuito anche nei canzonieri **Da, I, K** e **d**. Nel secondo caso si tratta della canzone a *refrain* a c. 105r, unicamente conservata in questo codice, a cui attribuisce la rubrica *Dansa*.

Particolarmente interessante è la presenza sistematica e alternativa di due note che egli inserisce accanto ai componimenti: si tratta dell'abbreviazione *ex* e del segno tachigrafico in forma di *9* che compendia la preposizione *con.* Maddalena Signorini afferma che

> è possibile attribuire ad entrambe un significato univoco che rimanda a diverse modalità di revisione dei testi[45],

per cui *ex* indicherebbe quei testi privi di correzioni o che presentano soltanto errori meccanici di copia e quindi l'abbreviazione andrebbe sciolta con *exemplar* e cioè modello, antigrafo. Il segno *9* potrebbe esser sciolto con la parola *compilatio* che farebbe pensare alla forma verbale *contuli* usata nelle note marginali o nelle sottoscrizioni dai revisori con il significato di 'collazionai'[46] e segnalerebbe dunque quei testi sottoposti a

> correzioni sostanziali quali aggiunte o diverso ordinamento delle strofe, riempimento di spazi lasciati appositamente in bianco, correzioni su rasura, le quali, sono risultate evidentemente connesse con l'uso di una diversa fonte[47].

Pochi sono i componimenti ai quali il correttore non ha affiancato una delle due sigle[48]; tra essi i quattro testi doppi ([CV^{bis}], [CVIII^{bis}], [CLXI^{bis}] e [CLXIIII^{bis}]) i quali mancano anche della numerazione. In

[45] SIGNORINI, *Riflessioni paleografiche* cit., p. 856.

[46] La stessa parola *compilatio*, nei testi giuridici, poteva significare anche *cum concordantibus*. Entrambe le attestazioni dell'uso di *contuli* arrivano fino all'età umanistica e mantengono sempre il significato di 'collazionare'. Cf. G. CENCETTI, *Lineamenti di storia della scrittura latina,* a c. di G. Guerrini Ferri, Bologna 1997, p. 395.

[47] SIGNORINI, *Riflessioni paleografiche* cit., pp. 837-859; in modo specifico pp. 853-857.

[48] Testi privi dei segni *ex* e *9* sono: XVI *Chastel d'amor* c. 1r; XVIIII c. 4r *Partimentz dengui ab neble*ˢ; XXIII c. 7v [Peire de la Mula]; XXX c. 12r *Naymeric depegugna(n)*; CXIIII

questi casi una nota del correttore rimanda ai testi copiati precedentemente. Si aggiungono a questi il testo della *nova* di Raimon Vidal (cc. 71r-80v) e i frammenti del *Jaufre* (cc. 84r-99v). Un caso anomalo si riscontra al margine del componimento XXIIII di Raimon Jordan (*Vescont de Sain Antonj*) dove compaiono sia il *9* depennato con un tratto di penna sia la nota *ex* al di sotto di esso. La presenza di entrambe le abbreviazioni si può spiegare considerando una doppia redazione le cui modifiche da parte del correttore erano state apposte al suo antigrafo[49]. Secondo Signorini[50]

> questa ipotesi spiegherebbe la presenza di *ex* senza dover postulare un'eccezione nelle modalità di lavoro del correttore ed eliminerebbe il problema di motivare perché solo in questo caso il correttore si sia rivolto a un ramo della tradizione per lui inconsueto[51].

Interessante è il caso del testo CXXVIII c. 83r attribuito a Uc de la Bacalaria che non presenta alcuna correzione, per cui se in un primo momento era stato inserito il segno *9*, oggi visibile solo con la lampada di Wood, è stato eraso in un secondo momento visto che al testo non sono stati apportati cambiamenti.

Alcuni interventi correttivi da parte del revisore sono stati segnalati da Marinetti[52] in relazione alla prima delle due copie del *salut Hai dolcha domna valentz*, nonostante il correttore abbia annotato la sigla *ex* accanto ad entrambe le copie. Sono riscontrabili almeno tre interventi della seconda mano[53] e in tutti e tre i casi il correttore potreb-

---

c. 64r *Tencho(n)ˢ denblacaz ab peire vidal*; CXXXVI c. 105r *Dansa*; CXLI c. 108r *Raimon de miraual*; CLXXVI c. 140r *Naymeric depegugnan*; CLXXXVIIII c. 147r *mirauals*.

[49] S. Asperti, *Répertoires et attributions: une réflexion sur le système de classification des textes dans le domaine de la poésie des troubadours*, in *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*, Actes du IIIe Congrès international de l'AIEO (Montpellier, 20-26 août 1990), édités par G. Gouiran, Montpellier 1992, pp. 372-374.

[50] Signorini, *Riflessioni paleografiche* cit., p. 853.

[51] Cf. anche Pulsoni, *Nell'atelier* cit., p. 293.

[52] S. Marinetti, *Hai, dolcha domna valentz* in *Salutz d'amor. Edizione critica del corpus occitanico*, a c. di F. Gambino, Roma 2009, pp. 624-645.

[53] Si tratta dei: vv. 37-39 *P(er)o enuostra merce ren / Miemon cor tot eissamen / Hajan merces p(er)uostr onors* dove il correttore ha scritto «e ren» su rasura; vv. 45-46: *Qar nul autra no(n) uoill jauszir / Mas solamenz uos qeu desir* dove su rasura corregge «Mas s-»; e il v. 57: *Qar trop hauria gra(n)t paors* dove sempre su rasura aggiunge «-ia» sull'originale

be essere intervenuto sul testo nel tentativo di sanare una situazione, a suo parere compromessa, unicamente sulla base delle proprie conoscenze. A parere della studiosa:

> non è necessario pensare che si tratti di correzioni effettuate grazie alla collazione di una diversa fonte. Infatti il correttore sembra qui emendare solo soluzioni erronee ricostruibili grazie all'ingegno ed alla conoscenza della lingua[54].

Si segnalano due errori di attribuzione commessi dal correttore in coda alla raccolta: si tratta del testo CLXXXI c. 143r di Gaucelm Faidit assegnato invece a *Guilelm de sandisder* e del componimento CLXXXX c. 147v di Aimeric de Sarlat attribuito a *Naymeric d(e) belinoi.*

Il componimento di Rigaut de Berbezill, CI a c. 41r (tradito solo da **L**), pur non presentando correzioni, è ugualmente degno d'attenzione in quanto, secondo Pulsoni[55] è attribuito dal correttore a Rigaut de Berbezill, forse per via congetturale[56]. Questo componimento è preceduto dall'abbreviazione *ex* e, dunque, si può ipoteticamente ritenere che l'attribuzione a Rigaut fosse già nell'antigrafo.

Il correttore ha poi aggiunto due versi in spazi lasciati bianchi dal copista al testo CXXIII cc. 70r-70v di Peire Vidal. Per Avalle, editore di Peire Vidal[57], i due versi vengono da altra fonte, un affine di **M**; secondo Pulsoni[58] invece da **N**.

A seguito dell'analisi grafica effettuata su questi componimenti con l'intento di rilevare il più possibile quello che è stato il lavoro certosino del correttore, ci si rende conto che le correzioni non sono apposte uniformemente a tutta la raccolta, ma si concentrano in

---

desinenza «-eit» ancora distinguibile con la lampada di Wood e riscontrabile nella seconda copia.

[54] MARINETTI, *Il salut d'amor* cit., p. 305.

[55] Pulsoni fa uno spoglio dei testi ai quali è stato apposto il segno *9*; analogamente Asperti e Pulsoni (ASPERTI – PULSONI, *Jean de Nostredame* cit., pp. 165-172) esaminano tutti i componimenti preceduti da *9* con l'intento di identificare i diversi rami della tradizione utilizzati dal correttore.

[56] PULSONI, *Nell'atelier* cit., p. 291.

[57] Peire Vidal, *Poesie*, 2 voll., a cura di S. D'ARCO AVALLE, Milano-Napoli 1960, pp. 271-282.

[58] PULSONI, *Nell'atelier* cit., p. 290.

modo particolare intorno all'opera di pochi trovatori quali Aimeric de Belenoi, Arnaut Daniel, Bernart de Ventadorn, Folquet de Marselha, Gaucelm Faidit, Gui d'Ussel, Peire Vidal e Rigaut de Berbezilh sui quali ha effettuato le sue correzioni, riscrivendo *coblas* su rasura[59], aggiungendo una o più *tornadas*[60], correggendo il nome del trovatore nelle rubriche attributive[61], annotando qualche postilla[62], invertendo l'ordine delle *coblas*[63] e segnalando anche le doppie attestazioni[64].

[59] Nel componimento CXXXVII di Arnaut Daniel il correttore interviene in modo sostanziale riscrivendo le ultime 3 *coblas* su rasura; allo stesso modo al componimento CXLII aggiunge in corrispondenza dell'ultimo verso della quarta *cobla* un segno che rimanda ad uno simile posto nel margine sinistro, a seguito del quale egli aggiunge un'altra *cobla*. Anche nei componimenti di Bernart de Ventadorn, in corrispondenza dell'ultimo verso della quinta *cobla* del componimento XLI, il correttore inserisce nel margine destro un'altra *cobla* che continua anche nel margine inferiore; alla canzone XLV aggiunge nell'ultima *cobla* dapprima la postilla *d(e)fic(it) Socius* che si riferisce alla mancanza di una *cobla* (*rims*) dato che la poesia è in *coblas doblas*, poi nel margine inferiore dove inserisce la *tornada*; su rasura riscrive l'ultima *cobla* della canzone CLXXV. Interessante è il caso del componimento CXLVIIII dove il correttore, inserendo accanto ad ogni strofa delle letterine, dà un ordine diverso alle *coblas*.

[60] È il caso di due testi di Folquet de Marselha: alla fine del testo XXXI il correttore aggiunge in uno spazio vuoto di tre righi una seconda *tornada*, sfuggita all'attenzione di Pelaez; ugualmente aggiunge un'altra *tornada* al testo XLVI e al testo L, inoltre a quest'ultimo aggiunge alla terza *cobla* il verso *Mais uoill sofrir mo(n) dan enpas jase* nel margine sinistro; corregge l'attribuzione erronea del copista a Folquet nella rubrica del LI inserendo nel margine destro: *vel ioseran de saint desiser*; interviene più volte raschiando e correggendo alcuni versi del componimento CLVI.

[61] In particolare corregge il nome del trovatore Gaucelm Faidit nelle rubriche attributive dei componimenti LVIII e LVIIII; alla fine del testo CLXVII inserisce inoltre un segno che rimanda ad uno simile posto nel margine inferiore dove aggiunge la *tornada*.

[62] Nei due componimenti CXLVI e CLXI il correttore non interviene sul testo, ma annota la postilla *do(n) iohanz* nel margine superiore del primo e la postilla *(in)quire* nel margine sinistro del secondo.

[63] Nel componimento XXXVII di Peire Vidal la seconda e terza strofa sono state invertite d'ordine mediante l'inserimento nel margine delle seguenti indicazioni: *Ib* e *Ia*, inoltre il correttore aggiunge una *cobla* nel margine inferiore inserendola con un segno prima della *tornada*.

[64] Il correttore modifica il nome del trovatore Rigaut de Berbezilh nelle rubriche attributive dei componimenti XXV e XXVIIII vergate dal copista ma soprattutto segnala la doppia attestazione del componimento in un'altra parte del codice con la seguente postilla posta nel margine sinistro: *En autra partes ariere jnnumero vigesimo octavo.*

Non sono, invece, stati sottoposti a sostanziali correzioni i testi di Peirol, Raimon de Miraval e Uc de Saint Circ pur essendo ampiamente rappresentati nella raccolta. Signorini nota[65]:

> In particolare, riguardo al caso Peirol, viene da chiedersi come mai il correttore abbia lavorato solo sulla tenzone BdT 366,29, *Qantn amors trobet partit* (cc. 30r-30v, n. LVII), difatti preceduta regolarmente dal 9. L'intervento consiste nell'attribuzione a Peirol del componimento su rasura del v. 23: *Tot / p(er) meu (com)ma(n)dam(en)*; infine, nell'inserimento di una quarta strofe, spuria, con conseguente riordinamento della sequenza e inversione delle ultime due. La IV strofe aggiunta è tradita solo dai canzonieri **ADGS** e proprio in **S**, o nella sua tradizione, si riconosce una delle fonti privilegiate del correttore di **L**. Ma, ancora: una parte di questa strofe aggiunta nel margine è scritta su rasura e al di sotto si intravedono qua e là alcune lettere, sufficienti a dirci che anche la precedente aggiunta era di mano del correttore[66].

Si tratta di esaminare, in successive indagini, se tutte le altre canzoni di Peirol erano conformi alla lezione di **S** oppure se il correttore aveva materiale solo per correggere questo componimento.

Molto probabilmente il correttore non aveva, invece, fonti per collazionare i testi di Raimon de Miraval: ecco la ragione per cui non compaiono correzioni, ma accanto ad essi egli inserisce una sigla. Si tratta di *iq* o *inq* con segno di abbreviazione sulla *i* e con taglio inferiore alla *q*. È stato sciolto con il termine *inquire* che potrebbe essere un appunto per il correttore stesso per ricordarsi di fare ulteriori raffronti e ricerche. Tali sigle, oltre a comparire accanto ai componimenti: LXXXXV di Daude de Pradas a c. 35r, CXV di Pons de Capduelh a c. 65r e CLXI di Gui d'Ussel a c. 120v, particolarmente interessanti appaiono quando accompagnano quattro componimenti di Raimon de Miraval: CXLI a c. 180r, CLXXII a c. 137v, CLXXXIIII a c. 144v e infine CLXXXV a c.145v.

Le due figure di scriventi colti, che abbiamo delineato e definito come copista e correttore, agivano in ambienti ricchi e stimolanti dal punto di vista culturale e frequentavano con una certa facilità anche biblioteche private. Secondo Maddalena Signorini questo ambiente sarebbe riconducibile a quel gruppo di intellettuali del Trecento

[65] SIGNORINI, *Riflessioni paleografiche* cit., p. 855, nota 49.

[66] Cf. PULSONI, *Nell'atelier* cit., pp. 287-288.

operante tra Padova e la corte milanese, delineata da Giuseppe Grasso e del quale farebbe parte quell'Andrea da Mantova, poeta, cancelliere, *prothonotarius ipsius imperatoris*, nonché possessore del Canzoniere **N**, affine di **L**[67]. Quanto appena affermato ci permette di confermare che l'ambiente lombardo sia il luogo di produzione del manoscritto **L** diversamente dall'ipotesi avanzata da Gianfranco Folena che lo attribuiva al Veneto[68].

Alla luce di quanto è emerso da questa indagine sulla struttura materiale del codice e sulle mani che lo hanno vergato si possono, con le dovute cautele, congetturare alcune fasi di formazione del canzoniere, fasi che ruotano essenzialmente intorno alle due figure che hanno effettuato l'operazione di assemblaggio: quella del copista, primo compilatore, e quella del correttore che ha assemblato la seconda parte del codice ed ha contemporaneamente assunto il ruolo di *editor*. Questa stessa figura la si ritrova anche nei canzonieri **H** e **G**, ma mentre per il primo codice la figura dell'*editor* si identifica con quella del copista[69] per il secondo si parla, invece, di un notatore-correttore che pare sia stato non solo il committente e il coordinatore nella scelta delle varie sezioni, ma anche il primo possessore della raccolta e l'*amateur* italico del canto trobadorico[70], trattandosi appunto di un canzoniere musicale.

In una prima fase di lavoro e di formazione del codice si trova il copista che prepara i fascicoli corredandoli di foratura e di rigatura e predisponendoli ad accogliere la scrittura. Si suppone che abbia cominciato a copiare i testi regolarmente riempiendo lo spazio dello specchio di scrittura a disposizione, trascrivendo a mo' di prosa. Naturalmente sono solo supposizioni finora; non si può risalire alla formazione del primo fascicolo in quanto il codice è giunto acefalo. Lo schema di rigatura effettuato per facciate contrapposte fa pensare che il copista, così come secondo Careri nel codice **H**, «sta in qualche mi-

---

[67] G. Grasso, *Petrarca, Andrea da Mantova e il canzoniere provenzale N,* in «Italia medioevale e umanistica», 17 (1974), pp. 185-205.

[68] G. Folena, *Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete,* in *Storia della cultura veneta*, I: *Dalle origini al trecento*, Vicenza 1976, pp. 453-562, in particolare p. 463.

[69] M. Careri, *Il Canzoniere Provenzale H (Vat. Lat. 3207). Struttura, contenuto e fonti*, Modena 1990, p. 72.

[70] F. Carapezza, *Il Canzoniere Occitano G,* Napoli 2004, p. 78.

sura elaborando – anche materialmente – pagina dopo pagina la propria raccolta»[71]. In realtà si denota allo stesso tempo da parte sua il rispetto del fascicolo come unità di misura. Dal riscontro effettuato, poi, sui fascicoli successivi al primo, si può notare che la preparazione delle carte e il rispetto dello specchio di scrittura all'atto della copia, rispondevano esattamente al progetto del copista. Almeno per tutta la prima parte del canzoniere che appare abbastanza omogenea, il copista sembra avere una buona cognizione di quello che va a copiare e della consistenza e della successione delle proprie fonti. Trascrive i testi sempre prescindendo dalle partizioni di generi (canzoni, tenzoni, *salutz*, e testi non strofici) e di autori, che caratterizzano in modo particolare la prima parte della silloge e le cui sezioni si susseguono senza interruzioni e condizionamenti codicologici rilevanti almeno fino alla fine del III fascicolo, a seguito del quale si è rilevata una frattura che ha portato alla perdita di parecchie carte e numerosi testi.

Ad inizio testo e ad inizio strofa di ogni componimento lirico l'amanuense lascia dello spazio bianco, che sarà riempito in un secondo momento da lui stesso con la rubricazione delle lettere iniziali, facendo attenzione ad inserire delle letterine guida (tuttora visibili nei margini laterali). Sempre in una fase successiva a quella della copia va inserita l'attività del miniatore, che benché minima, poiché gli toccano solo tre lettere da decorare, si colloca in un momento posteriore anche alla rubricatura e all'inserimento delle lettere iniziali. Contemporanei alla copia dei testi sono, invece, i richiami fascicolari al fondo di ciascuna unità di copia e le rubriche attributive in rosso le quali non rivelano nessun rimando a margine o alcun riferimento-guida per la rubricazione in un secondo momento.

È da notare che il copista, sia nell'attuale primo fascicolo che in quelli successivi al terzo, predispone la pagina ad accogliere testi non strofici per cui cambia leggermente lo specchio inserendo un intercolumnio nel quale deve inserire le iniziali di verso di tali componimenti, che vengono scritti verso per verso, e i segni di paragrafo.

La prima fase della copia continua poi senza intoppi fino alla fine del testo narrativo del *Jaufre* a seguito del quale si rilevano alcuni pro-

[71] CARERI, *Il Canzoniere Provenzale H* cit., p. 66.

blemi non solo a livello codicologico ma anche a livello contenutistico. Intanto la disposizione dei testi e di conseguenza quella dei fascicoli è pronta per essere assemblata.

A questo punto la formazione del codice subisce un momento di arresto e di interruzione rilevabile nel punto della seconda frattura, appunto dopo il *Jaufre* e all'inizio del fascicolo successivo, cioè il fascicolo XI. Il copista nel riprendere la copia apporta dei cambiamenti anche se molto lievi. Si rilevano a seguire sia i cambiamenti del *ductus* scrittorio e del richiamo fascicolare alla fine del fascicolo precedente sia la modificazione dello specchio di scrittura che aumenterà di circa un centimetro e assumerà poi aspetto diverso nel *Thezaur* di Peire de Corbian poiché il testo sarà disposto su due colonne.

Tali mutamenti corrispondono alla seconda parte del canzoniere e coincidono anche con una diversa tipologia di organizzazione interna dei componimenti i quali sono per la maggior parte canzoni, tranne il testo didattico del *Thezaur* e le *coblas esparsas*. La ripresa nell'operazione di copia, dopo l'interruzione, permette anche di giustificare la presenza di componimenti attestati due volte nel codice e di cui la seconda trascrizione è presente proprio nella seconda parte del canzoniere.

In una fase successiva il copista effettua poi correzioni e modifiche ai testi che naturalmente andava trascrivendo dal modello. A lui spettano quei piccoli ritocchi di singoli caratteri scritti su rasura e le lettere o le sillabe aggiunte nell'interlinea. Tutto è conforme perfettamente alla sua grafia, al colore dell'inchiostro e alla penna da lui usata, e al testo che va a correggere sul rigo. Il metodo usato prevede l'operazione di rasura della lezione errata e di riscrittura di quella corretta sul testo soggiacente. Tali interventi, così lievi e poco significativi, non prevedono il ricorso ad un antigrafo diverso da quello utilizzato per il testo dal quale ha precedentemente effettuato la copia; potrebbero anzi derivare dalla medesima fonte che il copista utilizza per ricontrollare dopo aver effettuato la trascrizione.

A questa fase della formazione del codice, coeva a quella della copia e del primo tentativo di assemblaggio del codice da parte del copista, fa seguito l'intervento e l'operazione effettuata dal correttore sul canzoniere che è alquanto rilevante. Pare che la raccolta abbia subito una vera campagna correttoria ad opera di quest'ultimo. Come evidenziato in precedenza, si tratta di correzioni, inserzioni, e sosti-

tuzioni le quali alterano in numerosi luoghi, sia a livello formale che sostanziale, le lezioni primitive del copista e, è opportuno ribadirlo, effettuano anche un processo di contaminazione della tradizione manoscritta. Ormai si conosce bene il *modus operandi* del correttore per cui ci si limita solo ad evidenziare il fatto che trovandosi nell'atelier del copista in qualità forse di scriba anche lui e sicuramente di studioso, si è occupato della revisione di tutto il materiale ed ha operato su di esso da filologo integrando e correggendo, grazie al supporto di fonti diverse. In un secondo momento ha riunito i fascicoli che oggi costituiscono la seconda parte del codice e che allora raccoglievano soprattutto testi lirici, di cui parecchi lasciati adespoti, e li ha assemblati a quella prima parte del canzoniere già realizzata dal copista. Ad inizio del fascicolo XI inserisce un bifoglio che incarta questa unità di copia, ma porta anche ad un ulteriore cambiamento nella disposizione dei testi perché pare che alla fine del fascicolo dovesse esserci un testo narrativo: la *Cort d'Amor*, che attualmente non compare nella raccolta. Ne consegue anche la cancellazione con un tratto orizzontale di penna del primo richiamo fascicolare di mano del copista e la sostituzione con un altro che richiama il primo verso del fascicolo successivo. Si tratta, da questo punto in poi, di fascicoli che hanno più o meno le stesse dimensioni o dimensioni simili, subendo una lieve rifilatura a partire dal fascicolo XII dove lo specchio di scrittura diventa più ampio e dove diminuiscono i margini esterni. Signorini parla di scrivente professionista di qualche officina libraria e di una forma di assemblaggio che si avvicina alla produzione seriale, supponendo che

> nel caso di produzione seriale effettuata in officine librarie specializzate, si potesse usufruire di un sistema di trascrizione suddivisa per fascicoli anche per testi di natura letteraria. Poiché nel caso di testi di questo genere [raccolte di testi lirici provenzali] non esisteva un esemplare ufficialmente approvato così come avveniva invece per quelli universitari, qualora se ne avesse avuto bisogno era possibile utilizzare fascicoli provenienti da esemplari diversi non necessariamente discendenti dalla medesima tradizione[72].

A ciò Marinetti aggiunge:

[72] SIGNORINI, *Riflessioni paleografiche* cit., p. 859.

> Una produzione seriale, nel nostro caso, di dimensioni estremamente contenute, ma che assegnerebbe comunque al correttore la fisionomia di un revisore specializzato (e ciò non contraddice il fatto che si tratti anche di un'eccezionale figura di studioso), il quale avrebbe raccolto e radunato per sé materiale di lavoro. Infatti l'attenzione che il correttore ha dedicato a questo *chansonnier de poche* è tale da vincolare indissolubilmente l'ignoto personaggio alla sua opera[73].

Dopo aver effettuato l'operazione di assemblaggio, il correttore ha eseguito la numerazione dei componimenti riuniti nel canzoniere, che prevedeva sia i quindici testi oggi assenti all'inizio della raccolta, sia i trentuno persi dopo il fascicolo III. Erano sicuramente numerati anche i frammenti riuniti del *Jaufre* e la *nova So fo el temps* che, essendo attualmente acefali, non presentano più la numerazione.

Sulla base delle indagini codicologiche, paleografiche e testuali effettuate, tali identificazioni appaiono esatte ma, naturalmente, non si esclude che si possa mettere in dubbio la cronologia relativa degli interventi.

BEATRICE SOLLA
Università degli studi di Salerno
beatrice.solla@libero.it

[73] MARINETTI, *Il salut d'amor* cit., p. 301.